

Moenia 14 (2008), 93-124.
ISSN: 1137-2346.

Los personajes infames en la narrativa breve de Jorge Luis Borges

Marta VALDERRAMA BOTANA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN: Este artículo pretende aportar una aproximación a una galería de personajes borgesianos que, desde lo ideológico, funcionan como destructores de la llamada “identidad” del individuo en su sociedad, y, formalmente, fundamentan la cuestión metaliteraria de la naturaleza de su propia función discursiva a través de la sobreconstrucción de su *personajeidad*¹. La asignación del adjetivo “infames” para este grupo de personajes se conforma como una inagotable espiral denominalista, apoyada en los diversos engaños estructurales y en la implacable imprecisión elocutiva, tan característicos de la obra del argentino, resultado por lo general de un vínculo genético entre el ensayo y la narrativa de ficción.

PALABRAS CLAVE: identidad, ironía, prototipo, infamia, deconstrucción.

ABSTRACT: This article intends to be an approach the gallery of Borgesian characters that work as destroyers of the individual identity within their social frame. Also, they help to ground the metaliterary question of the nature of their own discursive function through the over-making of their characterization. These different ‘villains’ are shaped as an inexhaustible denominalist spiral based on structural wiles and the relentless elocutive imprecision of Borges, which is, generally a result of the genetic link between essay and fiction.

KEY WORDS: identity, irony, prototype, ignominy, deconstruction.

El personaje narrativo es considerado una hiper-caracterización de la idea de individuo. Esto supone que dentro de la conciencia del propio personaje se crea una *personajeidad*, una autodefinición que se imprime en los actos (y viceversa) del perfil en cuestión, lo que deja en evidencia la causa de la utilización de los infames es esta técnica literaria especificativa, ya que estos funcionan en el significado del cuento como destructores de la identidad, ayudando a situarlo a favor de un relativismo nominalista, ya no solo literario, sino también metafísico. El reflejo más evidente de esta función diluyente se halla en aquellos infames que dejan al descubierto una sobreconstrucción a partir de un sistema de valores aceptado, derivando de ese modo en la vacuidad de su definición previa. Me refiero al tintorero Hákim de Merv y el velo que crea para ocultar su lepra, Rosendo Juárez y la actuación que lo desmarca del prototipo de valiente cuchillero afamado, Judas y las distintas

¹ Hiperpeculiaridad que hace de una identidad personal un personaje. *Vid.* Castilla del Pino (1989: 32).

Recibido: 4-8-2008. Aceptado: 1-9-2008.

visiones que de él se ofrecen, las percepciones de un Asterión y la de los infinitos Teseos, igual que las de los yahoos y Brodie, el Pedro Damián valiente y el cobarde que había sido, parejo a él, la ejecución cíclicamente repetida del juez en “El hombre en el umbral”, Otto y la paradoja que esconde su autodefensa, o, de modo invertido, los hermanos Nelson². El evidenciar tan a menudo la sobreconstrucción de los infames supone la elaboración de un mensaje metaliterario basado en el cuestionamiento constante de la función discursiva del personaje. Este trasciende y se diluye, evidenciando que no puede ser excepcional.

La convicción de que los infames borgesianos son un elemento esencial de una intencionada apertura textual (pensando tanto en el discurso como en sus posibles interpretaciones ideológicas) es la causa por la que no se pretende aquí remitirlos a ningún tipo de clasificación hermética. La única intención de este análisis es responder parcialmente al vacío en el estudio de los personajes borgesianos que autores como Ariel Dorfman vienen señalando desde ya varias décadas atrás³:

la crítica se ha fijado poco en lo que pasa dentro de ese mundo, es decir, quiénes son los hombres que sufren esa burla, quiénes son los que padecen el laberinto, quién es el que muere, devorado por el *ludus* ingenioso y ennuvecido, quién es el conejo que se deshizo bajo la mano del mago (Dorfman 1972: 43-4).

La pertinencia de este estudio queda también justificada al comprobar el elevado porcentaje de personajes infames que protagonizan los cuentos que considero eje creativo del autor en este género, es decir, los publicados entre 1935 (*Historia universal de la infamia*) y 1975 (*El libro de arena*), prescindiendo asimismo de colaboraciones con otros autores.

Historia universal de la infamia es la primera publicación de este género tras la de *Discusión* (1932), considerada por los críticos contingente del “primer manifiesto poético del Borges narrador” (Rodríguez Monegal 1984: 64). Muchos no ven aquí la primera colección de historias de Borges porque este trae la mayoría de las historias de otros autores. Sin embargo, al tomarlas las varía, aplicando (como veremos) su mundo ficcional y justificando así el establecimiento del concepto *personaje infame* a partir de esta obra.

Del total de 58 relatos que estas obras comprenden, más de 30 se centran en un personaje infame o en el desdoblamiento de tal perfil en dos antagónicos. Con un *corpus* de 32 cuentos, en los que aparecen los casos más adecuados para demostrar la funcionalidad narrativa del perfil revisado, se comprobará cómo esta predominancia responde a una base ideológica y formal común, incluso teniendo en cuenta las variantes esperables a lo largo de tantos años de creación.

² Como veremos más adelante, estos hermanos representan la negación, tácitamente pactada, a identificarse como dos individuos independientes, por lo que su *personajeidad* queda marcada por *hipo*-caracterización.

³ He escrito *parcialmente* porque mi pretensión es no solo resaltar la naturaleza de estos personajes, sino también ver cómo se integran en la imaginería formal borgesiana. No aclarar esto sería tergiversar el enfoque del trabajo de Dorfman, quien deja a un lado las cuestiones formales y estilísticas para centrarse en “esos hombres que han de ser desvanecidos en un juego mágico” (Dorfman 1972: 44) y la violencia que los rodea y conecta con el contexto hispanoamericano de su autor.

PRIMERA PARTE: EL INFAME Y LA CONDICIÓN HUMANA

1. REDUCCIÓN DE LA FRUSTRACIÓN ANTE LA REALIDAD A TRAVÉS DEL INFAME

Borges suele limitar a sus personajes algo más que en otros relatos breves contemporáneos con la brevedad que dentro del mismo género maneja. Siguiendo las pautas que establece Lauro Zavala⁴, se observa cómo los relatos borgesianos de mayor extensión suelen acercarse más a la ficción súbita que a la trama tradicional. Normalmente los conceptos de vida y de búsqueda confluyen escépticamente y, con todo, aunque dentro de cada género de relato haya variedad de personajes, estos siempre se remiten a una sensación, ya no solo filosófica, sino lingüística, de vértigo⁵. Dejando a un lado algunos de sus relatos más conocidos (como “El Aleph”, de 2773 palabras), de profundo contenido metafísico siempre, para centrarnos en dónde se enmarcan los infames borgesianos, el resultado es la constatación de que estos se circunscriben siempre a relatos inferiores a las 2.000 palabras.

Este marco genérico se traduce en una limitación de la “vida” de los personajes borgesianos, ya que, como uno de los elementos semánticos del cuento, ha de ajustarse de modo equitativo a los demás, entre los que se hallan los filosofemas como contenidos intrínsecos tanto a la trama como al personaje infame que la justifica. Pongamos un ejemplo: en *Artificios* está “Tres versiones de Judas” (Borges 2004: 514-7)⁶, donde se inmiscuye una intertextualidad ficticia en la relación establecida entre Dios y Judas. Este funciona como personaje-conector, no actante, ya que el narrador habla de lo que otros personajes veían en él, tema principal del relato, a modo de mito moderno que no necesita explicación. Lo que el estudioso Runeberg dice de él hace que Judas conecte los rasgos de traición en los del más elevado martirio: “[d]elator (el peor delito que la infamia soporta) [...] El orden inferior es un espejo del orden superior” (Borges 2004: 515). Judas permanece gracias a sus profetas, como Runeberg, que se establece así como actante del relato. Este llega a decir que Dios se quiso reflejar en Judas y no en Jesús con el propósito de asemejarse más a lo humano (inferior) que a lo divino. La conexión Dios-Judas queda sellada bajo la idea del autor eternamente subordinado, que es lo mismo sobre lo que versan otros cuentos como “Las ruinas circulares” (*vid.* González Pérez 1995: 232).

El cuento se ha usado desde siempre como forma de expresión del pensamiento filosófico y moral. La razón es que su brevedad permite efectuar un golpe de efecto en el lector, lo que encaja con la intención literaria subversiva borgesiana. Borges ofrece un prota-

⁴ Los cuentos muy cortos tienen de doscientas a mil palabras y los ultracortos no sobrepasan las doscientas. Véase Lauro Zavala, “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, <<http://iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/zavala.htm>>.

⁵ Nuño (1986: 16) habla de “obsesiones más poéticas que filosóficas” como la de los tigres. Tal vez sería más adecuado seguir viendo estos tópicos recurrentes como imágenes borgesianas, constituyentes de una obra definida, que, aunque bellas y fuertemente alegóricas, lo siguen siendo de un tópico metafísico como puede ser el de la eternidad o lo Ideal frente a la angustia que aparece según el existencialismo cuando se es consciente del vacío originario que es el para-sí o carencia del ser de la realidad humana.

⁶ Recordemos que este cuento pertenece a *Ficciones* (1944), la obra con la mayor cantidad de connotaciones metafísicas en la obra de Borges.

gonista siempre sometido a su destino, donde el individuo parece no tener la opción a escoger en el contexto ritual al que pertenece. La colocación de un héroe o un antihéroe en una situación límite es bien para invertirlo al final del relato (a menudo con elipsis y saltos que ayuden a que la trama avance en tan poco espacio) o bien para permitir que, con la autojustificación de su infamia, el texto logre multiplicarse irónicamente hasta el infinito en cualquier representación que la humanidad pueda ofrecer⁷.

Los infames borgesianos apuntan claramente hacia un interés por poner en duda lo que Ramona Lagos llama la *opinión pública*. Precisamente por la presión cultural ejercida en las distintas realidades objetivadas en su narrativa breve, los infames de Borges pertenecerán a un grupo que haya sido socialmente avenido como odiado (Scharlach, Asterión, Otto, los yahoos, Judas) o adorado (de Merv, Rosendo Juárez, John Vincent Moon, Kilpatrick, Teseo, Pedro Damián) para subrayar la ausencia de valor de tales convenciones.

La eliminación de la perspectiva de un contexto cultural acarrea la imposibilidad de determinar concepto alguno de identidad. El modo como actúan o piensan los personajes y lo que desde el exterior se interpreta que ha ocurrido es lo que determina la visión que se tiene de ellos. Este aspecto responde a la dimensión ética del personaje, que proviene ya de Aristóteles y se cierra en el existencialismo y su tragedia humana: el personaje es el resultado de sus acciones, pero estas se circunscriben a los límites del contexto individual. Por ejemplo, Otto será siempre digerido por los azarosos ciclos de la historia, con lo que nunca podrá hallar un sentido final a su vida ni valorarla positiva o negativamente⁸. Esta es la parodia que el existencialismo le guarda a la concepción “humanista” derivada de la interpretación nazi. De aquí se puede sacar una visión aperturista: los personajes son felices o infelices dependiendo de la valoración de su persona como buenos o malos por parte de la cultura en la que se hallan a partir de las acciones que estos puedan llevar a cabo en ella. Lo que se ve aquí es que esos personajes no son intrínsecamente buenos o malos, sino felices o infelices según la etiqueta recibida en el autoengaño de su contexto.

Rodríguez Monegal expone tres procedimientos de la literatura fantástica⁹ señalados por Borges en la conferencia de Montevideo como esenciales no solo en su narrativa sino

⁷ González Pérez advierte cómo Borges subvierte las ideas literarias recibidas con “una calculada ambigüedad, no [con] elaboraciones diametralmente opuestas a la tradición” (Pupo-Walker 1995: 230).

⁸ Ese azaroso destino aparece repetidas veces en la obra borgesiana. Un ejemplo paradigmático es el que hallamos en “La biblioteca de Babel”, donde se ve incluso alguna frase casi idéntica a “Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno” (*O.C. I*, 2004, p.581), dicha por Otto: “No me parece inverosímil que en algún anaquele del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre — ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! — lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno”. (*O.C. I*, 2004, 469). El desorden repetido se muestra como el único orden al que el individuo queda relegado.

⁹ Tras la polémica que suscitaron los cuestionamientos de Monegal a finales de los 70 con respecto a la indistinción entre lo fantástico y lo mágico, los estudios de Chanady dan con una diferencia por la que tal vez se deba modificar el adjetivo *fantástico* aquí por *mágico*. En ambos tipos de relato, se distinguen en el contenido diegético del discurso los planos natural y sobrenatural, pero lo que cambia es la relación entre ellos: “In contrast to the fantastic —escribe Chanady—, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes” (1985: 24, *apud* Villanueva & Viña Liste 1991: 37-9).

en el género como tal: la obra de arte en la obra de arte, la intromisión de lo onírico en la realidad y el tema del doble (Rodríguez Monegal 1984: 69). Borges utiliza este hibridismo como medio de escape de la violencia o apetito intelectual (como diría M. Zambrano [vid. Aullón de Haro 1992: 68]), condena existencialista de la que son ejemplos, en un contexto muchas veces incluso mágico, sus personajes. El personaje infame, como tipo de antihéroe, abre, intelectualmente, el máximo de vías posibles a la hora de demostrar tal paradoja existencial; y estructuralmente, al ser perfiles marcados por algún tipo de odio, aportan de modo pronto dialéctica a la trama (vid. Sturrock 1977: 59).

Identidad es lo contrario de multivocidad. Identidad es univocidad. Pero máscara de la univocidad que no se posee, y que cada S se confiere y a cada S se le confiere (Castilla del Pino 1989: 30).

Los personajes infames, negativos, al contrastar con el discurso positivo que normalmente se exterioriza¹⁰, rompen, como suele hacer en general la narrativa contemporánea, la univocidad esperada en el héroe que viene dada por los cuatro rasgos básicos que Aristóteles asigna al carácter del personaje: bondad, conveniencia, semejanza y constancia. Con el modo como funciona la trama de los abominables borgesianos, el texto está preparado para que el lector se sitúe desde la comprensión hacia el héroe. Por ello una de las interpretaciones posteriores a la lectura puede ser que un asesino, un ladrón, un traidor, un cobarde, puede ser cualquiera que se crea en ese momento mejor que la víctima de alguna de las caracterizaciones anteriores (piénsese en la inconciencia colectiva de Jung). Esto es lo que ocurre en “El indigno” (*El informe de Brodie*, 1970) con el protagonista o en “Hombre de la esquina rosada” (*Historia universal de la infamia*, 1935) con el compadre asesino de Francisco Real que habla a Borges. Es noble desde la perspectiva de ese relato y desde la de todos los habitantes del pueblo; al asesinar, creía estar defendiendo su honor y el de los suyos.

Ramona Lagos llega a hablar de este compadrito y del mago en “El brujo postergado” (dentro de la sección “Etcétera”) como *castigadores*, donde “[e]l castigo significa, de este modo, el rechazo de la manipulación lingüística y del engaño demagógico” (Lagos 1986: 114). Sin embargo, tal vez haya otra posible interpretación respecto al compadrito al ver la obra borgesiana en su conjunto, ya que otro relato (“Historia de Rosendo Juárez”, *El informe de de Brodie*) vuelve a duplicar la interpretación del mismo hecho gracias a poder escuchar otra voz, la de Juárez. Así se ve cómo Juárez no había sido el cobarde difamador de la villa que todos habían pensado. Con este segundo relato, el procurar una limpieza de honor queda como una convención social a través de la cual el individuo ha de definirse ante los demás con los actos que de él se esperan. La interpretación de tal necesidad como un pacto más llegaría a anular de modo definitivo el propio concepto de infamia. Tal desafío borgesiano a los conceptos establecidos es lo que conecta Foucault con sus *heterotopías* en *Las palabras y las cosas* (1968):

¹⁰ Muchas veces el mundo interior que se deja ver es un nuevo entramado de ocultaciones de lo monstruoso. Los protagonistas de la novela realista decimonónica suelen ser un buen ejemplo de esto. La novedad moderna respecto a tal trato del personaje consiste en explicitar tales mentiras a través de la modalización de tal modo que el efecto sea, primeramente, más irónico y plurisemántico que asfixiante y resolutivo.

Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (Foucault 2005: 3).

Un caso similar al anterior que responde con perfección alegórica al desleimiento mítico del que habla Foucault es el de Asterión frente a Teseo y Ariadna. El monstruo solo puede ser visto como tal por los marcados como héroes clásicos. Su caracterización de abominable lo condena a la muerte en cualquier forma discursiva.

El mismo tipo de limitación que acabamos de ver con Asterión iguala su funcionalidad como elemento del relato con las de Morell, Las Casas y de Merv. Por un lado, tanto Las Casas como Teseo obran con una justicia predeterminada y resultan “víctimas de su propia ideología”, como dice Lagos respecto a Las Casas y Morell, señalando también cómo un personaje como Las Casas lo que hace es proponer “una solución “cristiana” para unos, y una abominable para otros” (Lagos 1986: 120); sin embargo, me parece más apropiado conectar a Morell con de Merv, ya que no veo a este como víctima, sino que la ideología compartida por una sociedad la ajustan ambos a sus necesidades para manipular colectivos, se crean un estado de libertad que, dadas sus circunstancias, no habrían podido disfrutar. Hay un punto común que comparten Asterión - Teseo y el de Merv real - el conocido por un tiempo: la oposición entre lo horrible y grotesco y lo magnífico, noble o incluso divino.

Otro punto que debemos tratar es el de la razón por la que se ofrece un Asterión deseoso de morir. La muerte supone aquí la posibilidad de liberarse de su estado de eterno protosujeto del canon establecido. Por su propia naturaleza, el monstruo solamente puede ser abominable. Con una conciencia parcial, infantil, de su lugar en la co-existencia, de su prolongado estado de espera hacia una madurez que no puede ser otra sino la de cumplir con su muerte, el monstruo se deja matar por el héroe mítico.

2. REFLEJO DE FRUSTRACIÓN FENOMENOLÓGICA

El existencialismo metafísico comentado en el apartado anterior se ve acompañado en la obra borgesiana (y solo en la obra, en la ficción) por un idealismo ontológico, fundamentado en las lecturas de Berkeley y Schopenhauer por parte del autor (*apud* Sturrock 1977: 22-4). Buscando la multiplicidad derivada de la imposibilidad de conocer el mundo como lo que concebimos como real, Borges ajusta el *plot* de tal modo que el lector pueda interpretar al menos dos cosas a partir del mismo cuento, y muchas veces incluso opuestas. Tal multiplicidad se equipara a lo Universal, al texto *único*, lo que se traduce a los personajes borgesianos en general, y aquí solo en los infames, con la máxima de Schopenhauer

Cualquier hombre es todos los hombres que el propio autor introduce en “La forma de la espada” (Borges 2004: 493). Tómense como ejemplos, de *Artificios* (1944), a Shakespeare, Moon, el Inglés (irlandés) o al Borges de antes, al presente en el momento de enunciación y al futuro desde ese mundo textual.

Los textos de Borges son concebidos desde una perspectiva nominalista, que significa el reconocimiento de la vacuidad de los términos, considerándolos simples formas. Ello implica también el poder utilizar el realismo clásico, con los arquetipos platónicos, como una convención codificadora que permite un cáustico cuestionamiento final. Borges está poniendo los peldaños para llegar a la peculiaridad posmoderna que consiste en re-visitar el pasado sin ingenuidad, con ironía¹¹. Tomando la Filosofía como mito cosificado pero también como necesidad, se llega a una renovación literaria, en este caso una novela filosófica por negación¹². Valle, utilizando también el nominalismo en una búsqueda abierta hacia la belleza o Unidad platónica, comenta en *La lámpara maravillosa*¹³:

Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezuquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre (Valle-Inclán 1992: 151).

En “La duración del infierno” Borges dice: “ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder” [como el infierno]. La razón no es el dolor que supone el ser torturado, sino “la estricta noción —*lugar de castigo eterno para los malos*— [...] El atributo de eternidad [de la pena] es el horroroso” (2004: 236). Igual que los habitantes de su concepto de infierno, todo *personaje* se destruye en una no-identidad gracias a su colección de infames y el cuestionamiento de la verdad que estos aportan. Pongamos dos ejemplos: el primero de degradación sin infamia añadida, como es el de los inmortales de *Ficciones*; el otro es más peculiar, ya que sirve, de un modo místico, de puente en esta distinción intencionada. Me refiero a Melanchton, teólogo puesto en tela de juicio por los cielos

¹¹ El concepto de posmodernidad no puede aplicarse con absoluta propiedad hasta la década de los 60 en Hispanoamérica, cuando esta se introduce de pleno en el capitalismo tardío, por lo que hablamos de “síntoma” posmoderno en Borges, y no de rasgo.

¹² Esta tensión entre lo establecido y la necesidad de establecimiento nace en la búsqueda, escéptica, de un futuro esperanzador, lo que no atañe ni al nihilismo ni a fuerzas de regulación sistemáticas, filosofías, igualmente repudiadas. *Vid.* Aullón de Haro (1992: 35-6).

¹³ Aunque, compartiendo incluso lecturas de Schopenhauer y Nietzsche, en esta obra valleinclaniana domine cierto ocultismo teosófico, se reconoce una intuición estética paralela. Además del simbolismo del rostro y las máscaras que el individuo lleva en la vida (piénsese en Tom Castro o Hákim de Merv, o el final de Bill —el Niño— Harrigan), ambos autores comparten también la imagen del espejo como elemento mágico donde buscar la identidad (véase, en *La lámpara*, la p. 66, con uno de los muchos momentos en que ambos autores confluyen). Pongamos algunos ejemplos más: para la idea de eterno retorno en el camino hacia la Verdad, el Verbo, Borges utiliza la figura del tigre mientras que Valle el grano de trigo (“El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo” [Valle 1992: 62]); y tanto el argentino como el gallego unen la arqueología del lenguaje con la metafísica (“El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico. Es grimorio y tentáculo” [Valle 1992: 80]).

debido a no considerar la virtud de la caridad¹⁴. Los ángeles lo mantienen a prueba durante un tiempo. A medida que se obcecaba en su “pecado”, es castigado con condiciones ficticias cada vez más miserables en relación a la idea de vida diaria que prima en el mundo de los vivos. Al final acaba sirviendo a los demonios. La negación del cielo lo incluye en la galería de “infames”. Sin embargo, la lucha que mantuvo con el sistema celestial toma con Borges (el personaje queda distanciado así del visor de Swedenborg) un perfil más: el de considerar la existencia como cuestión sin respuesta posible aparte de la canónica. Lo convencionalmente aceptado como verdadero no tiene por qué serlo. Pero, siguiendo postulados fenomenológicos, el concepto de verdad queda anulado en sí. Con ello, los infames de Borges suelen abrir paso a una violenta perplejidad que conlleva esa ácida cuestión sin final marcado en la duración del ser.

Igual que en el fragmento de *La lámpara maravillosa*, vemos en los textos de Borges cómo se difumina hasta hacerse imperceptible al lector el concepto de personalidad individual tras el efecto del final de sus cuentos. La frecuente identificación personaje-lector (como ya veremos más adelante) y la reflexión a la que esto incita es la consecuencia a la que críticos como Juan Gustavo Cobo Borda se refieren cuando hablan del deseo borgesiano por *corromper* la realidad hasta el punto de *destruirla*, convirtiendo al individuo en una *sombra* (vid. Cobo Borda 1999: 117). Estamos, pues, ante un afán de aperturismo intelectual.

Tal destrucción del individuo coloca a la muerte como final, a menudo revelador, constante en los relatos de personajes infames. A este respecto, en *El libro de arena*, el cuento “El espejo y la máscara” ofrece una exposición del problema del conocimiento opuesta a la temática infame. Mientras los infames nos tienen acostumbrados a un existir herético, consciente o no pero siempre irónico, el protagonista de “El espejo y la máscara” es consciente de que la belleza, la verdad, solo ha de ser un sueño para el ser humano. El conocimiento de su secreto es valorado así como pecado mortal¹⁵.

Los personajes que enmarcan estos cuestionamientos metafísicos se hallan a menudo asediados por el miedo, concepto frecuentemente unido al de la ira en Borges. Ambas emociones, sean estas hacia otros personajes o hacia el protagonista mismo (compárense las distintas situaciones de Emma Zunz y Otto Zur Linde, por ejemplo), insertan al lector en una espiral de acción delirante. Los seres borgesianos viven desorientados y a menudo son víctimas del mundo onírico, provenga este de ellos mismos o sea impuesto por el proyecto de una realidad ulterior. Este sería el caso de “Las ruinas circulares”, pensando solo en una en-

¹⁴ Texto que Borges toma de *Arcana Coelestia*, donde Swedenborg expone lo que él llama el sentido interno o espiritual de los dos primeros Libros de la Biblia, su cosmogónica doctrina de las correspondencias; sus travesías por el mundo espiritual; y sus habituales diálogos con los espíritus, los demonios y los ángeles.

Los cuentos pertenecientes a la sección “Etcétera” de *Historia universal*, como este, quedan parcialmente fuera debido a que los textos son transcripciones de fragmentos de las obras de otros autores leídos por Borges. Sin embargo, ya que Borges, como lector y transcriptor, los hace parcialmente suyos, este análisis de Melanchton y el deán de Santiago resulta oportuno aquí.

¹⁵ En el “El libro de arena” se habla de la misma certeza: “Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad” (*O.C. III*, 1996, 71).

tidad degradada sin la caracterización de “infame”; o, yendo a uno de los infames históricos, la antípoda del plan divino sobre Judas en “Tres versiones de Judas” y “La secta de los treinta”; del mismo modo, resulta muy interesante la figura del aborrecible personaje-centinela que, por miedo e intuición de la descomposición de su identidad, no descansa nunca, que es lo que tenemos en “Insomnio”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” o “La espera”¹⁶.

La ironía implícita en la involución programática de todos los infames borgesianos forma parte de lo que Sturrock llama *magical transposition*: “To name something is to fictionalize it” (Sturrock 1977: 26). Desde la creación de un personaje verídico pero con una situación peculiar y una obsesión existencial recurrente se actualiza lo irreal, elevando la graduación de esas características concretas hasta el punto de que la ficción llega a un clímax que deshace toda pretensión de concreción anterior (véanse “El brujo postergado”, “Deutsches Requiem”, “La espera” o “El muerto”).

Se supone que al final de un relato (siguiendo las pautas realistas decimonónicas) conocemos más al personaje que nos ha llevado por el mundo posible leído. Sin embargo, en los cuentos de Borges, bien analizando la situación que se muestra, bien mediante una identificación con el personaje (muchas veces personaje-narrador), el lector se ve al final del cuento ante la resolución de un análisis ineficaz a la hora de conocer la realidad exterior y la propia, confluyendo de nuevo virtualmente con ensayos del propio Borges como el publicado en *Proa* en 1922, “La nadería de la personalidad” (*apud* Mohillo 1979: 42). Una muestra palpable de cómo Borges llegaba a contagiar con estos presupuestos destructivos es cuando el agujero negro interpretativo llega incluso a personajes reales, como cuando se cuestiona la “perspectiva” de Gibbon en *Historia de la decadencia y ruina del imperio romano* respecto a si Atila y su ejército habían cometido o no lo que denominamos “atrocidades” (*vid.* Friedman 1990: 172).

Rodríguez Monegal señala que para Borges

la literatura *fantástica*¹⁷ se vale de ficciones no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. [Por ello esta literatura] expresa una visión más compleja de lo real (Rodríguez Monegal 1984: 71).

Ante la objetivización de personajes moralmente cuestionables, el lector se adentra en un vacío material para el análisis de la arqueología humana (*vid.* Foucault 2005), siempre a través de un económico hilo narrativo que lleva a un final de efecto al estilo de Poe¹⁸.

¹⁶ Aunque el cambio de perspectiva varíe, en poesía, con “Two English Poems” (1934), “Insomnio” (1936) y “La noche cíclica” (1940), y, en narrativa, con *Historia universal de la infamia* (1935), hasta *El Aleph* el personaje-centinela no deja de ser un mensaje tácito en su narrativa, a diferencia de lo que ocurre en la obra poética. Aquí, el poeta espera el poema durante su Juicio Universal personal (véase “Mateo, XXV, 30”, en *El otro, el mismo*).

¹⁷ Énfasis mío, para recordar lo apuntado con anterioridad con respecto a leer *mágica* en vez de *fantástica*.

¹⁸ La economía es otra de las razones por las que Borges se fundamenta en la presentación directa de un abominable: a partir de ahí puede asentar la trama con más facilidad y concisión.

El fracaso de los intentos de aplicación fenomenológica a la existencia humana da paso a temáticas como el cainismo¹⁹. El ejemplo perfecto para este subtipo de marco para abominables borgesianos es “La secta de los treinta” (*El libro de arena*, 1975). Los miembros de dicha secta veneran por igual a los dos actores voluntarios de la tragedia de la cruz, Jesús y Judas. Esto quiere decir que Judas también disfruta de la merecida Gloria. Hay otros cuentos que encierran una aguda paradoja alrededor de la igualación del bíblico Caín al estatus que se da en el siglo XX al Otro: “Deutsches”. con Otto y David Jerusalem (o Abel), el leñador y el rey de “El disco” ante un objeto cautivador, Scharlach y Lönnrot como los eternos Caín y Abel (respectivamente), etc²⁰.

La visión borgesiana del mundo como no real le hace pronunciar en algunos de sus cuentos, de modo extradiegético y con cierta ironía, visiones cristianas de ese mundo, su orden y la multiplicidad de otros posibles órdenes sectarios o heréticos. La razón de esto la explica Sturrock:

There is, very logically, nothing that Borges likes better than a systematic heresiarch. The heretic is someone who distinguishes himself by his departure from orthodoxy; his motive is odium theologicum, supposedly the most visceral of all hatreds (Sturrock 1977: 173).

El mejor modo de subrayar el cuestionamiento de las bases culturales predominantes es la utilización de un Caín o hereje. Este puede ser consciente —Runeberg en “Tres versiones de Judas” o Kilpatrick en “Tema del traidor y del héroe”—, casual —los Gutres en “El evangelio según San Marcos”— o también alguien monstruoso que cree seguir con sus ideas y actos el orden del mundo que la mayoría ve como real —Brodie en “El informe”²¹—.

Pero cualquiera de estos órdenes existe aquí para remitirse siempre a Dios, o al menos a la conciencia íntima de Dios en un individuo:

¹⁹ El neoplatonismo de Borges es tributario, directamente, de Schopenhauer (que respeta los Arquetipos platónicos) y, por contraste, del idealismo de Berkeley (compensado por los Arquetipos en el punto de su vaciedad ontológica). “Sólo el respaldo ontológico del mundo estable de aquellos modelos, el museo de las realidades arquetípicas, podrá prestar la dimensión sustantiva de que carece la pasajera percepción y aún más, el engañoso sueño” (Nuño 1986: 104). La cultura, espejo engañoso de la humanidad, contiene en sí la dicotomía Abel/Caín. Borges cuestiona (y amplía) este significante, que, marcado por una reiterada otredad, ayuda a romper los cristales perceptivos para sugerir un dolor ante la infructuosa búsqueda de objetividad con lo sensorial como única herramienta para construir realidades. Todo queda en la Lógica, y con la Lógica solo se hacen ficciones.

²⁰ Volvemos a encontrar aquí otra coincidencia con Valle y su *La lámpara maravillosa*: “Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del Tiempo” (Valle 1992: 63). El hombre para Borges es la infinita búsqueda de Dios a pesar de Satán, su infierno. Caín es la mejor opción para ver cómo el conocimiento se le niega al hombre por su propia naturaleza, sin que por ello sea culpable de las normas a las que ha de ajustarse para la búsqueda del Verbo.

²¹ En “Los teólogos” tenemos unos inmortales indolentes en una situación más aséptica en lo que a herejía se refiere y, por tanto, reflejo evidente de cómo estos personajes extraños vienen siendo “ilustraciones de la imposibilidad de una delimitación absoluta entre el Bien y el Mal y dan un golpe mortal a la noción del pecado original y la culpa” (Monegal 1984: 81).

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano [...]. Bruscamente sentimos que [...] si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos.

Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses. ("Ragnarök", *El Hacedor*, en *Obras completas II* (1952-1972), 1996, 183-4).

Las múltiples formas, tanto en discursos como en interpretaciones, enfocadas ahora con violencia hacia unos personajes no aceptados socialmente derivan, pues, de la frustración ante el vacío fenomenológico, de la siempre presente posibilidad de que nada *sea*, que es lo que Rodríguez Fer (1998: 32) marca como idea recurrente, ya no orientada hacia la realidad perceptible, sino hacia el propio individuo arrojado en ella.

SEGUNDA PARTE: TRAMA Y PERSONAJES

3. ESTRUCTURACIÓN UNIVERSAL HACIA EL VACÍO

Los personajes de los cuentos breves de Borges no varían su carácter y, sin embargo, nos sorprenden. La clave está en cómo la trama sugiere la posibilidad de invertir una identidad positiva en negativa o viceversa, lo que supondría la no diferenciación personal, cuando tal distinción es en lo que, como señala Castilla del Pino (1989: 24-5), se centra el individuo para preparar su efecto (con presupuesta voluntad de integración) en la sociedad. Ej.: Hákím de Merv y la mentira que hace creer a todo el mundo para pasar de un leproso marginal a un sultán poderoso.

En la misma línea, Leo Pollmann advierte que Borges "utiliza al protagonista como soporte de su estilo"²², que este refleja de modo inmanente" (1979: 459-73)²³. Dos casos apropiados para ver tal apreciación aplicada a este estudio son la viuda Ching y el mensaje que el emperador le hace llegar o el método de Bogle para engañar a la madre Tichborne, consistente en no ocultar lo obvio. Las acciones metafóricas de unos personajes peculiares

²² Como poeta anti-modernista y principal representante del ultraísmo argentino, Borges tiene una obra narrativa que se ajusta a la perfección a las siguientes características del movimiento literario: *reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora; tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia*. (Rasgos extraídos de la transcripción parcial del artículo de Borges "Ultraísmo" (*Nosotros* XXXIX, 1921, 468) hecha por Mary Lusk Friedman [1990: 146-7]). La razón principal por esta búsqueda de lo concreto en la metáfora es la creencia que tiene Borges de que la metáfora es la mejor vía para acercarse a la perfección que supone la existencia concreta en el ámbito de la percepción humana de la realidad.

²³ Ramona Lagos explica lo metanarrativo que hay en esto: [el personaje infame sería] un fantasma que existe mientras existe el texto [...] [El engaño infame resulta una] "forma engañosa del discurso narrativo" (1986:108).

y los modos en que el narrador resume una historia más compleja y extensa encuadran la poética borgesiana de los enigmas en espiral desde sus primeros textos²⁴.

El lenguaje articula el juego deconstructivo de la presencia y la diferencia. Esta diferencia habita el lenguaje en su inquietud trascendental, volviéndose origen y morada del mundo cognoscible (*vid.* Peñalver Gómez 1990: 44-68). El enigma en la voz del realismo mágico borgesiano señala hacia un más allá en la metafísica fenomenológica. Ahora bien, este uso, a diferencia de lo que postulaba Carpentier con el concepto moderno de lo real maravilloso, se lleva a cabo con el escepticismo de quien se ve dominado por la presencia.

La muerte guarda relación directa con el agujero negro que crean los enigmas en *mise en abyme*. Para los personajes (no solo los infames) la muerte es el detonante y la resolución de la intriga: todo empieza muchas veces a partir de un fallecimiento, sigue el nudo del cuento y luego, si la historia no se centra ya en una muerte como tema, sucede la muerte del personaje en cuestión. Ejs.: “Emma Zunz”, “El muerto”, “La viuda Ching”, la historia de Tom Castro y Bogle, el cuento de Real y el compadrito, “La muerte y la brújula”, “Tres versiones de Judas” y “La Secta de los Treinta”, casos en los que el tema es un sacrificio, por lo que no es necesario que la trama termine con una muerte en el primer nivel diegético; dentro del mismo nivel, el caso de Pedro Damián; “Deutsches réquiem”; en el interior de la historia también, el caso del visir asesino, Zaid; en “La espera” cabe la interpretación final de la muerte no onírica del protagonista; cuando el juez injusto es asesinado cíclicamente ocurre algo similar que con Pedro Damián; los Gutres copian un acontecimiento que el protagonista les relata; y en “El disco” se supone la inagotable cadena de muertes como la singular que compone este cuento, debido a ese objeto invisible que condena a sus dueños a reinar en soledad para no ser liquidados por el Otro, eterno aspirante al disco.

La eficacia de la función de los personajes borgesianos, como partes constituyentes de su texto, es indisociable de una eficacia de la muerte en la vida, de la ausencia en la presencia. El texto, pues, se reconstruye en una compleja reflexividad: la finitud del logos por la relación de la vida y la muerte en el texto supone así la clausura de la metafísica, apareciendo el más allá del logocentrismo como lo “innombrable” (Peñalver Gómez 1990: 67-8). Aquí entra el realismo mágico, que, como pensamiento inaudito, transmite la huella, el signo de la diferencia.

La trama sirve de respaldo material ante el vértigo que para los infames borgesianos es la búsqueda de su identidad positiva, donde están condenados a fracasar. Tal amparo refundamenta que la interpretación final del texto sea, paradójicamente, muchas veces a su favor o, al menos, no en su contra. Como advierte Castilla del Pino (1989: 30), la identidad “aparece como la negación de la contradicción existente en la estructura profunda”. Un ejemplo autoperódico de esto es Tom Castro, un indolente haragán que siempre agrada a la gente sea cual sea su contexto, caracterización o identidad pública.

²⁴ Véanse elementos estructurales de los cuentos de Borges de Aníbal González Pérez que Pupo-Walker señala en *El cuento hispanoamericano* (1995: 229-30).

En los cuentos de Borges no se da ninguna transformación estructural profunda²⁵ no solo por la ideología que subyace en ellos, sino también por estar ante narrativa breve de ficción. Los conjuntos secuenciales narrativos responden siempre al mismo centro constitutivo. En este caso, el entramado de los cuentos donde se mueven los infames borgesianos es siempre un proceso de degradación de esos personajes. Dentro de las dicotomías de Bremond mejoras-degradaciones, los infames borgesianos se pueden agrupar en cuatro de las cinco dilucidadas por el semiólogo francés²⁶: (1) Mejora como servicio de un aliado-acreedor y/o degradación como sacrificio consentido en provecho de un aliado-deudor; Ej.: Tom Castro hacia Bogle y tras la muerte de este, dado su temperamento pícnico; (2) mejora como agresión infligida; degradación por agresión sufrida; ej.: los tres protagonistas de “El hombre de la esquina rosada”, que buscan su identidad tras las mismas señas culturales en tres espacios y bajo tres nombres que bien podrían haberse intercambiado de saber el nombre del narrador-protagonista, pero es que no trasciende; (3) mejora como éxito en una trampa; degradación a través del error; ej.: Bogle, Hákim de Merv o cualquiera de los creadores de mentiras que vivir (*fiction-mongers* [vid. Sturrock 1977: 53]) que Borges creó entre sus infames, (4) mejora como venganza; degradación como castigo; ej.: “Emma Zunz”; el duelo por el suicidio incitado del padre la lleva a la venganza a través de la degradación (igual que ocurre, por ejemplo, con Kotsuké y Bandeira). Por supuesto, siempre hay variantes, como la que sucede con el estudiante que busca y encuentra a Almotásim. Su relato muestra un supuesto acontecimiento infame, degradación y búsqueda de restablecimiento y transcendencia moral, sin connotaciones animadversivas. A pesar de tales variantes, la estructura de cada relato parece responder en cada historia como componente de una “universal”, como intento de respuesta silente al sueño de “El Congreso”.

Los personajes infames son conducidos con severidad intencionada a través de la trama, como veremos al estudiar su funcionalidad, siendo el efecto final una buscada “descomposición interna” (Forster 1990: 73) a través de su propia muerte, lo que anula toda semiótica tradicional en los cuentos borgesianos.

De los dos modos narrativos que propone Greimas (1966), el *engañoso* y el *verídico*, casualmente, Borges solamente hace que conste el primero. Incluso, con Emma Zunz o con de Merv, cuando se busca la remisión de un mal la reparación resulta el mismo fraude ante la vida humana que el mal en sí significaba. Del mismo modo, cuando se trata de acceder a algo (muchas veces un tipo de conocimiento secreto y revelador) o a alguien y se culmina tal intención, el resultado es siempre peor, o para el que busca o para el requerido (cuando este es otro sujeto), como les ocurre a los miembros la Secta de los Treinta, a Otálora o al mismo Otto, paradigma moderno del individuo en la crisis de la identidad.

Tras el objetivo ideológico aperturista de los textos borgesianos están tanto los engaños estructurales como la imprecisión elocutiva. Tal imprecisión se consigue gracias a la multiplicidad enumerativa a partir de intensificaciones, debilitamientos y esa inversión de

²⁵ Piénsese que en un cuento breve esto es habitual, aparte del fondo ideológico que tal uso pueda tener.

²⁶ Vamos a dejar fuera la que versa “Servicio de un aliado deudor [/] Absolución de obligación para con un aliado-acreedor” (Todas las dicotomías han sido transcritas desde Propp & Méléntinski 1987: 207).

la trama al final. La sustitución confesional del irlandés “Moon”, por ejemplo, se lleva a través de esa desorientación característica de todos los infames borgesianos²⁷. Pero, además, el primer rostro de ese personaje, como voz, queda también fuera de la intriga, cuando queda aclarado al final de su relato que él era uno de los protagonistas.

Como formato para la estructura, el relato policial aparece incluso cuando el género temático no es ese. La base argumental se podría expresar como *el protagonista busca algo o se esconde de algo*. Ejs.: Bogle, Kilpatrick y Nolan, Scharlach y Lönnrot, Otálora, Emma Zunz, Zaid, el protagonista de “La espera”, los hermanos Nelson, Zimmermann o Eric Einarsson. Aparte de estos casos, los infames a veces reciben mayor protagonismo a través de biografías individuales, con cuenta-cuentos o explicando ellos mismos su epopeya antiheroica (ejs.: relato en tercera persona sobre Lazarus Morell, La viuda Ching, Monk Eastman, Bill —el Niño— Harrigan o Hákim de Merv), su tragedia (ejs.: John Vincent Moon en primera persona; Judas o Pedro Damián en tercera) o sus dudas a veces con una base de ingenuidad regresiva, imitando la perspectiva infantil (ejs.: el compadre asesino de Francisco Real que habla a Borges, Asterión, Otto). Trayendo a este campo de investigación palabras de Propp acerca del cuento fantástico tradicional, lo que prueba esto es que los cuentos en que se insertan los personajes infames de Borges han de analizarse “no según un parecido exterior, sino según partes constitutivas idénticas” (Propp & Méléntinski 1987: 178). Los personajes infames constituyen de este modo un elemento fundamental en la distribución de motivos similares (los argumentos varían) dentro de un entramado idéntico.

3.1. Los infames

La razón por la que los personajes infames son sustancial y formalmente esenciales para estos relatos es evidente: disponen fácilmente las dicotomías estructurales a favor de la degradación. Tras describir su tipología, veremos cómo funcionan dentro de sus cuentos.

Todos los personajes que estamos estudiando se insertan, por su ignominia y su cuestionada violencia, en el grupo de los llamados *personajes-drama* (Azuar Carmen 1987: 42-5) al diluirse su identidad en un drama existencial genérico y convertirse en portavoces literarios del ser humano²⁸. Pero tal asignación es posible en cuentos breves también porque sustancialmente estos personajes son prototipos, es decir, los perfiles característicos que se esperan encontrar en los distintos géneros fabulísticos de la narrativa (breve, en este caso). En Borges tenemos gauchos (de hecho, en los relatos anteriores a *Historia universal*

²⁷ Por ejemplo, respecto a “La forma de la espada”, dice Rodríguez Monegal que Moon habla “como si la imprecisión correspondiera al relato de un sueño, no de un hecho real [...] En “La muerte y la brújula”, el detective Lönnrot también padece del mismo tipo de alucinación [cuando] [...] sólo reconoce haber caído en un laberinto” (1984: 93).

²⁸ Otros que también lo hacen son Pirandello y Unamuno. Julián Marías lo explica este enfoque existencial (que no psicológico) aplicado a Unamuno en *Miguel de Unamuno*: “[N]o se trata de sentimientos [...] sino de la personalidad y su despliegue temporal en la existencia. El odio —o la incapacidad de odio— afecta a la esencia misma del hombre, y depende de su estructura ontológica íntima” (Marías 1968: 52). Curiosamente, cuando el filósofo vallisoletano dice esto, está ofreciendo también un ejemplo de Caín y Abel, como los de Borges, en Unamuno: *Abel Sánchez*.

predomina el perfil de héroe popular argentino), cuchilleros, gánsters, magos, detectives, estudiosos, etc. Igualmente, se incluyen aquí los arquetipos bíblicos. La peculiaridad de estos personajes es que constituyen un género en sí, por lo que, además de tener al mismo Judas referido dos veces, se ven los tipos “Judas”-traidor /mártir o “Caín”-antagonista malvado, (igual que “Jesús” o “Dios” como héroes tradicionales puestos en duda en estas historias) en: Morell, Moon, Kilpatrick, Otálora, Zaid, el indigno, para los Judas; y Scharlach, Asterión (o Teseo en la interpretación inversa), o los hermanos Nelson, para los Caínes²⁹.

Este tipo sustancial genérico se subraya en los personajes mostrados en *Historia universal*, porque además son ya conocidos, legendarios o prototípicos. Junto con el perfil dado del personaje infame, el texto borgesiano funciona aquí como palimpsesto del original (Genette, 1989).

En cambio, a partir de *Artificios* (1944) lo único que se repite es el prototipo, hasta que ya en los cuentos de sus obras narrativas tardías (*El informe de Brodie*, *El libro de arena* y *La memoria de Shakespeare*) los temas se reiteran y entremezclan en distintos personajes “infames” (arquetipos bíblicos, orilleros, policíacos, etc.).

Con las constantes referencias intertextuales que tiene todo Borges, estos personajes-tipo destacan porque se someten a un trabajo textual y conceptual que los disloca de sus significados primigenios y les permite jugar en otras estrategias textuales (vid. Matínez, 2005). Borges, al trabajar entre los arquetipos literarios y los antipersonales verosímiles, es puente de ilimitación propia por entrecruzamiento textual desde la Vanguardia histórica hacia la inmediatamente posterior neo-vanguardia, sin dejar que ninguno de estos perfiles alcance más que la (des-)esperanza de la magia y el mito. Un personaje como Monk Eastman es una parodia moderna de personaje literario, pero Scharlach ya supera el propio tipo y abre las posibilidades interpretativas a campos incluso fuera de la propia literatura. Vemos aquí una evolución en el trato de los infames en el período central de su obra, con *Ficciones*, *El Aleph* o *El Hacedor*.

El cuestionamiento de la moral que reflejan todos los infames borgesianos tiene un matiz divisorio entre ellos que M. Friedman supo advertir. A pesar de que, en la entrevista que Georges Charbonnier le hizo a Borges en 1965, el autor halla entroncados a todos sus personajes infames en un mismo tipo de ser, afirma Friedman que los de *Historia universal* no son precisamente “inocentes” (Friedman 1990: 85), inconscientes de sus actos, por lo que no se vinculan a los posteriores.

La noción que la infamia conllevaba para Borges cambió y, como consecuencia, la naturaleza de las pandillas delincuentes cambia también. Aparte de esto, sin embargo, podemos ver que al mismo tiempo que Borges elimina la cualidad punitiva de la persecución del infame, suprime en gran medida la naturaleza criminal de los grupos ilícitos que describe (Friedman 1990: 209).

Es cierto que Tom Castro o el compadre que mata a Francisco Real son caracterizados como seres cándidos, pero aún así se mantiene la indolencia ante lo que conocen como

²⁹ Un caso en el que se fusionan ambos tipos puede ser el del leñador de “El disco”, que mata a traición al proclamado rey gracias a ese objeto mágico.

maldades. De hecho, la confirmación de esa inocencia tan solo parcial en la misma obra son personajes como Harrigan o Melanchton, quienes parecen no *querer* asumir con profundidad sus actos, como si todo fuese un destino lógico o una casualidad. Pero esas actitudes (o, en el caso del Niño, las sentencias breves y un final donde se sintetiza la irrelevancia de esa casi no-existencia) no los hace inconscientes. A partir de *Ficciones* aparece una serie de seres abominables que no se ven ni se juzgan como quienes les rodean. Con todo, a partir de *El Aleph*, este instante de revelación metafísica o de nobleza (si no purificación) social se pronuncia.

En general, los protagonistas no tienen control activo de sus vidas, suelen tener un igual (opuesto o no) o un maestro al que traicionan y sus muertes (a veces sus vidas) se circunscriben a escuetas imágenes en sucesión cargadas de cierto patetismo expresivo. Cualquier acción llevada a cabo por el personaje, sea la propia carrera hacia lo abominable como la procura de deshacer o justificar sus errores, se remite constantemente a una falta de ubicación o de auto-ubicación moral por parte del personaje. Estas pueden tardar en reflejarse, como en los casos de Kilpatrick o de la viuda Ching; o puede devenir el relato como un momento resolutivo desde el que observamos y acabamos por no-juzgar los estados del personaje y las acciones que llegó a efectuar, como ocurre con Otto zur Linde. En ambas opciones normalmente el infame está destinado a morir, o debatiéndose entre distintos modos de morir, si es que el relato no se basa ya en su muerte. Ese patetismo vital y ese destino funesto asegurado son bases características de los infames borgesianos. Veamos un par de modelos: para empezar, la falta de ubicación, y la consiguiente búsqueda de estabilidad, es lo que mueve, por ejemplo, a los infames que se mueven en despachos, privados o universitarios. Estos, en los cuentos de Borges, se reflejan en el deán de Santiago, Aarón Loewenthal (supuesto culpable del robo que le causó todos los males que llevan al suicidio a Emmanuel Zunz), el juez de “El hombre en el umbral”, Zimmermann (frivolidad académico-social) o Eric Einarsson, que comparte el papel de vanidoso con Winthrop en “El soborno”.

Finalmente, un caso de consciencia de la propia identidad relativa es el que tenemos con Otto Dietrich zur Linde y Fergus Kilpatrick. Aunque aparezcan en los cuentos de modos muy distintos y al comienzo incluso dé la sensación de que no tienen nada que ver, vemos a partir de la segunda página de “Tema del traidor y del héroe” que ambos llegan a aceptar la definición de sus vidas como meros instrumentos para salvar el sistema socio-político en el que se ven activamente envueltos. En el mismo cuento “Tema del traidor y del héroe” hay otra conexión entre dos personajes: Ryan, bisnieto y biógrafo de Kilpatrick, convierte, aunque con menos énfasis en la trama, lo que parecía un accidente en algo intencional. El lector descubre que Bandeira ha hecho lo mismo (siempre intradiegeticamente hablando) con Otálora en el dramático final de “El muerto”.

La caracterización sustancial básica de los infames borgesianos, la que los agrupa en personajes-prototipo, conecta formalmente con el funcionamiento de los mismos: estos no llegan a ser personajes de acción y responden más bien a un perfil útil, un carácter como unidad de sentido que persista en el cuento breve. Ej.: el perfil sustancial de un traidor (véanse Moon, Kilpatrick, Judas, Zaid, etc.) habría sido solo un rasgo entre varios en ciertas

corrientes de conciencia creadas en el XIX, como muchas de las que aparecen en relatos breves de Henry James.

Algunos de los personajes infames de Borges parece que van a tener una función en la trama y luego tienen otra. Por norma son personajes planos y funcionan como un elemento más en el texto, pero hay algunos que pasan de parecer un personaje plano a resultar ser otro, aunque plano también³⁰. Ej.: Hákim de Merv pasa de mago misterioso a farsante con lepra.

También en estrecha relación con la tipología sustancial, las nociones abstractas que se les pueden atribuir a los personajes a través de su aspecto y/o nomenclatura son las que establecen las previsiones de actuación del personaje en particular. Así, no se espera ningún tipo de movimiento por parte de Tom Castro, pero sí de Bogle, que funciona como *fiction-monger* del relato ya que, paralelamente, se le presupone motivado por su ambición y posibilitado por su astucia.

Estos signos de ser, o mejor aquí, de *parecer*, marcan a través de la voz narrativa otra división evidente entre *Historia universal de la infamia* y la obra borgesiana posterior: con relatos sin narrador externo a la historia que hable en tercera persona, se posibilita que los protagonistas-narradores expongan las motivaciones morales que los lleva o había llevado a actuar.

Las funciones que desempeñan todos estos personajes-tipo a lo largo de la concatenación de secuencias en descenso que se circunscriben sin excepción a los límites de cada escenificación van a ser divididas según una variación de las adoptadas por Propp para el cuento fantástico tradicional. Ahora bien, a partir del destino final de estos personajes se hace también evidente que la narrativa breve borgesiana está mucho más cerca de la post-modernidad que del relato tradicional.

Antes de hablar del final, veamos qué ocurre alrededor de la situación inicial, donde la pauta base para la trama es partir de una fechoría que desencadene el nudo de la intriga.

La primera de estas funciones se incluiría en las dos primeras dicotomías de Bremond (“mejora como servicio de un aliado-acreedor y/o degradación como sacrificio consentido en provecho de un aliado-deudor” y “mejora como agresión infligida; degradación por agresión sufrida”). Se trata del agresor que intenta engañar a alguien para apoderarse de esa persona o de sus bienes, para lo que (en un relato breve) el otro personaje implicado solamente puede ser la de víctima que se deja engañar y, a su pesar, ayuda a su enemigo. Es lo que hace Lazarus Morell con la comunidad de esclavos que malvivía en el s. XIX a lo largo del río Mississippi. Igualmente, Hákim de Merv hace que su sociedad crea su mentira para vivir como un soberano. Un ejemplo de infamia reducida es el de Tom Castro, pícnico, indolente haragán; y su amigo Bogle, miedoso estratega que teje el engaño a la señora Tichborne para disfrutar de su riqueza. Sin embargo, esta no resulta dañada, sino que muere feliz por haber encontrado a su hijo. También por eso a Bogle lo atropella un coche, destino

³⁰ Véase la ya clásica dicotomía de Forster personajes planos / redondos en su obra *Aspectos de la novela* (1990: 74-84).

que ya había venido por él justo antes de hallar por primera vez a Tom; y este vuelve a una situación muy similar a la que ya vivía antes de la farsa.

En este último ejemplo se incluye de modo mediato la primera dicotomía (“mejora como servicio de un aliado-acreedor y/o degradación como sacrificio consentido en provecho de un aliado-deudor”), que no se establece en ningún caso sobre las otras tres. Tal vez sea porque no incluye necesariamente la violencia que Borges siempre quiere impregnar *a priori* en el esqueleto de sus relatos.

Como estos personajes, hay muchos más, siempre repartidos en distintas gradaciones de infamia según la estructura interna del relato justifique su significado como personajes. Algunos serían: Scharlach o Emma Zunz con su venganza familiar; John Vincent Moon, el “indigno”, Fergus Kilpatrick o Judas en la versión bíblica, los tres meros prototipos de traición; Otálora y, sobre él, Azevedo Bandeira, ya algo más perfilados que los anteriores (como se vio en el apartado anterior), igual que ocurre con Zaid, el visir traidor y cobarde; los hermanos Nelson, que también se engañan entre sí por la misma mujer, pero luego le dan un giro inevitable a la trama a favor de esa familia de dos; Zimmermann y su avaricia académica; etc. Un caso invertido es el de los Gutres, ya que Espinosa busca *instruirlos*, desde su lugar de poder y conocimiento. Sin embargo, lo que está haciendo es crear la ficción de su propia muerte en las mentes de estos seres *embrutecidos* tras tantos años con su primo Daniel.

Una función muy cercana a la anterior y que de hecho se puede confundir es la del agresor que daña o perjudica a uno de los miembros de la familia o colectivo. Como reacción a tal ataque, la viuda de Juan Muraña lo resucita para que defienda a la familia. También responde a esta función el juez asesinado cíclicamente a través del (mismo) tiempo en “El hombre en el umbral”. Algo similar ocurre con el rey de Babilonia, que se venga del perjuicio infligido por su igual.

Hasta aquí tenemos al malhechor, en las versiones de tramposos, traidores y crueles; y estos, a su vez, hacen que aparezcan a menudo seres vengadores. Pero estos podrían incluirse en el complejo que conforma otra función importante desempeñada por muchos infames borgesianos: la del individuo que siente la carencia de algo y quiere poseerlo. En su búsqueda, el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un auxiliar mágico, que marca al individuo. El problema viene de la coacción estructural que siempre tiende a la ignominia de las dicotomías segunda y/o tercera y/o cuarta (degradaciones por agresión, trampa o venganza), en el caso de estos personajes. Por ello, la marca siempre resulta negativa o, como mínimo, lo contrario a reparadora de la carencia al final del relato. Véase cómo se desarrollan Tom Castro y Bogle a lo largo del relato que explica su farsa tras pasar las cuestiones por parte de la señora Tichborne: se les presentan más cuestiones por parte de otros hasta que Bogle ya no está para respaldar su mentira. La prueba de Eric Einarsson es superar tácticamente a Winthrop, tras lo que vemos cómo, al compararse la vanidad del segundo con la del primero, se está haciendo lo mismo con la relevancia final de ambos personajes. Un caso más evidente es el del leñador de “El disco”, convertido en asesino de asesinos a través de la avaricia. Aquí también hay un caso invertido, el del joven emperador de China que supera la prueba espiritual que la temida viuda Ching escenifica y, consecuente-

mente, esta resulta vencida. Un juego de perspectivas similar al que hallamos en “El informe” lo tenemos con el relato de Asterión y Teseo, solo que aquí hay otra función en la que los personajes han de pasar un reto. Asterión cree pasar el suyo, pero necesitaría a su alter-ego para haberlo hecho y este no llega a comprender la naturaleza del monstruo, por lo que ninguno de los dos vence en esta versión del mito. Como personaje que procura pasar una prueba también está Pedro Damián, cobarde al que el destino le concede una segunda oportunidad. En ella la muerte que buscaba Asterión lo libera solamente en una de las dos versiones del cuento de su infamia; el infame se mantiene como enigma intacto. Otto es otro de los abominables que busca, en este caso, convencerse a sí mismo de que sus actuaciones monstruosas como nazi no lo fueron (lo que Sartre llamó mala fe). Tal ficción interior se exterioriza a través de una conducta hiperadecuada, que es lo mismo que sucede con personajes como los Gutres. La diferencia entre ambos tipos de personaje está en que el afán identificador por la identidad en este segundo relato no termina parcializando al mismo sujeto de la obsesión, sino al que ofrece la información que se transforma. Otto se tortura de modo obsesivo hasta su muerte. Finalmente, otro ejemplo podría ser el de Zaid, el visir traidor y cobarde que asesina repetidas veces por conseguir y retener un tesoro.

Este último personaje parece desempeñar la función de héroe perseguido, pero luego se ve cómo esa es una subfunción de la acabada de ver. Lo mismo ocurre con Tom Castro y Bogle, el primero perseguido por los familiares de la señora Tichborne y el segundo, en la sombra, por el destino de un final prematuro. Según el punto de vista que se tiene de las Misiones, tribus como la de los yahoos fueron hostigados por personas como Brodie. El protagonista de “La espera” se circunscribe únicamente a esta función, viviendo y soñando amedrentado hasta su muerte (fuese esta real u onírica). Seguramente el lector pueda encontrar más casos, como el del juez asesinado cíclicamente a través del (mismo) tiempo en “El hombre en el umbral”.

Tras haber visto las principales funciones en las distintas dicotomías estructurales de los cuentos donde aparecen los infames borgesianos, puede hacerse una síntesis del complejo de esferas de acción que las conforman a partir de las que Propp creó para el cuento fantástico tradicional. Para empezar, los infames de la primera función que responden mejor a la esfera de agresor o malvado que los de la segunda. En el caso de estos últimos, la calificación de actos de maldad se suaviza, por lo que es mejor hablar de una esfera de acción de antihéroe moderno. Compárense, por ejemplo, a Lazarus Morell con Emma Zunz o incluso Otto zur Linde, pensando en lo que se dijo más arriba acerca de la falta de “consciencia” de maldad entre algunos de los oprobiosos.

Habitualmente, cuando lo que se busca es una persona, no se la trata como a una atesorada princesa del cuento tradicional, sino que, como en los relatos policiales, será o el malvado o la víctima (antihéroe), si no ambas cosas. Ese buscador y/o víctima es una de las esferas de acción más características en los infames de Borges. En realidad, es posible ver esta esfera en cualquiera de los personajes principales vistos aquí, usando la dicotomía y la función deseadas. Veamos algunos de esos infames:

Otto no puede ser un *fiction-monger* estándar precisamente porque lo que pretende no es engañar a nadie, sino convencerse a sí mismo de que la justificación personal que se

da tras sus actuaciones monstruosas como nazi no lo fueron. Estamos ante una conducta hiperadecuada derivada de la desesperación por encontrar respuestas al sentido de la propia existencia. Ocurre lo mismo con personajes como los Gutres, solo que el afán identificador por la identidad en “Evangelio según San Marcos” termina no con la indeterminación alrededor del sujeto y objeto de la obsesión, sino que los objetos fanatizados se convierten en ejecutores activos del que les ofrecía la información que los transformó.

Otros casos ya más evidentes de buscadores y víctimas son los avariciosos, como el leñador de “El disco”, el traidor visir Zaid o el arribista ingenuo de Otálora.

La última esfera de acción primordial que estos personajes ponen en práctica es la del falso héroe, condenado a subyugarse a pretensiones engañosas y fracasar tras sus solicitudes. Ejs.: Lazarus Morell, Tom Castro y Bogle, Hákim de Merv, Otto, etc.

Las esferas, no principales, del donante o proveedor, el auxiliar o el personaje-prueba se incluyen en la tercera dicotomía (trampa o prueba y error como degradación) y a veces se unen en ocasiones en los relatos de infames, como ocurre con el personaje de la señora Tichborne. Podría verse como excepción al antihéroe perseguido. Pero si pensamos en “La espera”, en el plano interpretativo no se sabe si el que muere es un personaje soñado o el que sueña, por lo que incluso aquí existe esta esfera: el personaje-prueba es el que tal vez se soñó.

Este caso en que la interpretación tiene tanto peso sobre el material textual trasciende a la importancia del doble en cualquiera de los usos distintos que se le ha dado a lo largo de esta obra. La figura del doble entraña un modo de cuestionar la legitimidad de categorías como las anteriores al igualar héroe y falso héroe. En *Historia universal* todavía no aparece tal figura como justificadora de un análisis alternativo explícito del personaje, pero esto varía a partir de *Ficciones* (1944) con la inclusión de: antagonistas a quienes se les priva de distinción moral, como ocurre con Judas y Jesús; o múltiplos del mismo ser, como los hermanos Nelson.

Este último ejemplo merece una explicación, ya que une a la figura del doble la de Caín, también habitual a lo largo de la obra borgesiana. Lo normal en un relato tradicional es que haya un pariente “malvado”. Sin embargo, en este caso ambos hermanos son el reflejo exacto, no invertido, del otro. Juliana es una versión de Abel a la vez que el elemento que diferencia a los dos hermanos, acostumbrados a no distinguirse entre ellos por nada. Tal novedad no es asimilada ni aceptada por dos seres que comparten el mismo carácter y que nunca se habían tenido que ver con ningún tipo de herida narcisista por ello.

Al verse en el otro, el hermano que tenía a la mujer primero se dolía al verse sin ella en el otro y comienzan así a compartirla. Pero es imposible que las dos imágenes especulares sean la misma³¹. Una vez que la mujer ha entrado en sus conciencias, por mucho que procuren olvidarse y separarse de ella, el resultado es negativo para ambos. El espacio fisi-

³¹ Ocurre algo similar en *Milonga de dos hermanos*, donde el mayor de los Ibarra mata al pequeño porque lo aventajaba en víctimas. El caso de los Nelson es menos habitual, ya que desean ocupar el mismo contexto y, en vez de tratar de eliminar al que ocupa su espacio, procuran que no haya nada que desestabilice su estado simbiótico.

co deja de ser el problema, que ahora se centra en la existencia de una conciencia disociadora en ese único carácter compartido. El asesinato de *la intrusa* es la brutal consecuencia lógica ante la negación, tácitamente pactada, a identificarse como dos individuos independientes y la solución a la crisis de identidad que su presencia les estaba causando.

El procedimiento del doble presupone la creación en sí de un contra-texto. Borges los suele utilizar para provocar tensión, sea fantástica sea dentro del marco de una dialéctica real, en un encuentro. Además, si el personaje-texto o el contra-texto resulta ser de moral dudosa o atormentado, ayuda mejor a crear interés en la intriga, fomentando en este caso ambigüedad y la proyección final abierta que hace de los antagonistas dobles, esto es, indistinción. Vemos así cómo el personaje es utilizado en pos de la trama, no como centro en sí. Por ejemplo, además del personaje-doble, hay otras técnicas, como la del uso de los espejos o de las puertas-espejo como símbolos, bien de certeza de no poder acceder al conocimiento verdadero (“*Deutsches Réquiem*”), bien de promesa —siempre excluida del enunciado escrito— de su revelación (“*El acercamiento a Almotásim*”).

Entre los infames destacados no he insertado a propósito al *fiction-monger* Yu Tsun por una razón que deriva también de los distintos usos del doble por parte de Borges: en “*El jardín de los senderos que se bifurcan*” aparecen personajes iguales en campo de acción, no jerarquizados, sino solo distribuidos en perseguidos y perseguidores. Ocurre lo mismo en “*La muerte y la brújula*”. Pero tal vez halla una distinción clave: en “*Los jardines*” ninguno de los personajes podría ser calificado como prototipo de Abel, ya que funcionan como actantes no marcados respecto a “*La muerte y la brújula*”. En este segundo relato nos hallamos ante la eterna historia bipolar repetida, con lo que Lönnrot solamente puede ser el perseguidor atrapado y Scharlach el demiurgo perseguido o infame. En cambio, en “*Los senderos*” estamos ante una cadena eterna donde los actantes podrían haberse intercambiado los papeles según el contexto. Precisamente por esta falta de marcación no llega a discernirse una cualidad de infamia en ninguno de ellos; están tan subyugados al cronotopo que no pueden *ser* infames.

Borges trabaja con antihéroes peregrinos³² para poder despojarlos, o al final del cuento o en una segunda interpretación del mismo, de su superioridad mágica respecto al otro y su entorno. Este nuevo objetivismo es el que instaura el problema de la aprehensión identitaria. Como dice Lagos,

La total carencia de identidades [es la dimensión que subyace tras todos los personajes infames], no obstante sus atributos legendarios³³. La infamia, después de todo, [...] no requiere de la individualidades precisas que harían imposible su camuflamiento. Es precisamente esta carencia de identidad la que facilita el juego entre vida contada y vida vivida que hemos venido observando [...] (Lagos 1986: 130).

³² Término derivado de la poética cervantina. Vid. Villanueva & (1991: 44).

³³ Lagos se refiere aquí solamente a los de *Historia universal de la infamia* pero, aparte de las diferencias acerca de la tipología sustancial de estos infames y los posteriores, lo que dice acerca del conflicto de identidad que estos establecen se puede aplicar a todos los que estamos viendo en otras obras borgesianas.

Estos caracteres (que no personajes complejos, individualizados) funcionan como ejemplares anti-éticos, paródicos, en la *ironía trágica* del conocimiento que resulta ser la existencia humana³⁴.

3.2 El lector

La imprecisión que predomina en estos cuentos hace que se abra siempre una interpretación maravillosa sobre la real en la recepción, pensando aquí tanto en una recepción intradiegética, como podría ser la de los seguidores de Hákim de Merv o el interlocutor de Zaid; como en una extradiegética, donde el lector se sorprende con círculos como el que suponen los destinos de Pedro Damián o el mismo Judas. De estas dos, la que nunca puede faltar, por supuesto, es la extradiegética, ya que el personaje necesita un público que permita su existencia, a pesar de que esa realidad maravillosa pueda dar de él/ella tanto una visión heroica (ej.: la interpretación maravillosa para Juan Muraña) como todo lo contrario (ej.: la aceptación de la primera existencia de Pedro Damián).

La ironía de la conformación textual de los infames borgesianos consiste en que la categoría metafórica que se les supone se inserta en un mecanismo de búsqueda infinita de una metáfora ulterior, con lo que su identidad se deshace ante el lector. Si, como dice Foucault, la condena para el saber del siglo XVI “a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado de un recorrido indefinido” (Foucault 2005: 39) llegó “[a] poner como enlace entre el signo y lo que indica la semejanza” (*Ibíd.*), lo que hace Borges en el s. XX es utilizar tal limitación a favor de la literatura. Una técnica textual que resulta muy útil para evidenciar tal desintegración es el uso del punto de vista. Por ejemplo, David Brodie es Abel solo para la inferencia que él mismo y el catolicismo llevan a cabo con el resto de las comunidades³⁵. Viendo las valoraciones respecto a las distintas confesiones de fe al final del relato se añade el matiz de la existencia de “grados” en los caínes-paganos del catolicismo: en la base estarían los yahoos, luego los negros y, en un siguiente escalafón devaluado estarían colectivos como el de los misioneros romanistas. Clasificaciones como esta subrayan su propia destrucción.

Es interesante ver cómo, mientras en “El informe” la descripción dada por el narrador acaba recibiendo una interpretación amorala, lo que la transforma, junto con su emisor, en un tipo de infamia, mientras que en “El inmortal” (*El Aleph*, 1949) el autor del manuscrito que le llega póstumo a la princesa funcionaba justo al revés que Brodie, dando él

³⁴ Véase la quinta columna de N. Frye o irónica, que sigue una organización aristotélica de los caracteres según su situación ante los otros personajes y el dominio de su entorno. En esta columna de la *ironía trágica* se encuentran, de hecho, en el ámbito cómico la novela policiaca y la ciencia ficción, géneros que deberían ser fáciles de relacionar a estas alturas con varios de los cuentos de Jorge Luis Borges.

³⁵ Un caso que aparece en el texto es el de la deglución del cuerpo muerto de un ser de la misma especie: mientras resulta de una brutalidad inhumana para la gran mayoría de personas en las culturas “civilizadas”, la ingestión del cadáver podría ser para los yahoos la incorporación de ese individuo a la vida del que lo integra en él, a modo de homenaje funerario a su persona y las ansias del que queda vivo de que esa persona siga con él.

mismo la clave positiva para entender a ese peculiar colectivo. Para ver esto, compárense los dos siguientes fragmentos:

“El inmortal”, *El Aleph* (1949, ed. Alianza, 2003, 20).

Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos.

“El informe de Brodie”, *El informe de Brodie* (1975, ed. Alianza, 2003, 114).

Solían agarrar por la hoja mi cuchillo de monte; sin duda lo veían de otra manera. No sé hasta dónde hubieran podido ver una silla. Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos, pero tal vez no se perdieran, como tampoco un gato se pierde, aunque no puede imaginársela.

Joseph Cartaphilus no juzga como reflejos de algo abominable lo que recibe como extraño, sino tan solo no comprendido en ese momento. De hecho, incluso cuando el narrador ve a los inmortales como una especie de trogloditas (como pasa con los yahoos), el texto ya está preparado para el final, con lo que no se subraya la infamia más que con una ingenua anécdota un tanto barroca³⁶.

De un modo u otro, en ambos relatos la supuesta degradación se libera de cualquier condición vil y se eleva moralmente. De hecho, en “El informe”, el lector rebaja al narrador al final del texto, que conecta con su comienzo y la comparación de Brodie con Las Casas. En estos dos individuos el texto imprime la infamia, no degradada, sino caracterizada por una constricción mental. Es la vileza que deriva del grupo dominante a partir de lo canónico social y pasa, por tanto, tiránicamente inadvertida.

Pensando en Asterión y los yahoos y su relación con la trama respecto al punto de vista, se observa que estos personajes, aparentemente abominables, no son infames, sino víctimas de una infamia peor, oculta y consensuada. Los caracteres dominantes son los que imponen el discurso conductual³⁷.

Todos los infames se insertan (como hemos visto anteriormente) en un sistema ideológico basado en la imposibilidad de conocer el mundo real. Esto afecta directamente a la recepción del texto y, por tanto, a las características de sus personajes. Aceptando la afirmación de Jauss de que toda representación de hechos supone una ficcionalización de manera inevitable (*vid.* Escobar Mesa), la ventaja que estos textos ofrecen al lector es que, gracias a los distintos tipos de funciones negativas que desempeñan sus infames y al objeti-

³⁶ En las pp.18-20 se narra el primer encuentro de Cartaphilus y Homero, al cual se le comienza a llamar simbólicamente Argos.

³⁷ Respecto al discurso conductual, sería interesante conectar aquí las ideas de Austin acerca del origen sociocultural de los enunciados ilocutivos y performativos.

vismo mágico en el que se ven envueltos, al lector siempre le resultará evidente la inclusión intencionada de prejuicios sociales en cualquiera de las al menos dos interpretaciones que siempre pueden derivar del mismo relato.

Además, lo habitual para estos infames borgesianos es que los distintos significados sustraíbles conlleven imágenes suyas totalmente distintas, que es a lo que los críticos llaman *texto* o significado programado y *contratexto* o significados ocultos. La coexistencia de tal elevado número de interpretaciones, además retroactivas³⁸, sobre los mismos relatos respecto al cuento tradicional viene a traslucir la capacidad que la literatura tiene para, como diría Alfonso Reyes, *antropomorfizar* cualquier universo posible de conocimiento (VID. Escobar Mesa. Por ello, saliendo del género y entrando en el texto, cualquier intento por conocer la vida de un personaje infame, normalmente oculto para la sociedad, sea a través de él mismo, de un testigo o bien de los supuestos esfuerzos de documentación de un autor-editor, termina en una reinterpretación dada en la estructura narrativa: hay una limitación textual intencionada que busca tal multiplicidad. Por ejemplo, en “Deutches Réquiem” cualquier tesis obtenida no derivará principalmente del editor, sino de la voz y la focalización del personaje *abominable*. Tal contradicción logra un doble efecto: por un lado, el lector hace una reescritura escéptica de cada imagen sugerida por el infame protagonista, pero por el otro se va dejando llevar por la historia, hasta que el autor implícito llega a la pretensión de que el lector se homologue y reconozca de la misma especie que el protagonista narrador en el último párrafo.

Al no ser el propósito de este artículo, baste con señalar cómo Borges une a su elección de infames para los cuentos otros artificios formales como parte de la batalla por confundir al lector hasta impedirle definir la identidad de las cosas y hacerle sentir que todo puede ser todo. En “Deutches Réquiem” y “Tres versiones de Judas”, acompañando las tesis de Otto sobre sí mismo y la de Runeberg acerca de Judas, tenemos un formato ensayístico. El artificio en “Tres versiones” utiliza más nombres y obras falsos, como ocurre en muchos otros relatos del autor argentino, pero la intención forma-contenido es la misma. En estrecha conexión con Musil y su “También la tierra, pero especialmente Ulrich, rinden homenaje a la utopía del «ensayismo»” (*El hombre sin atributos*, 1943), donde el personaje se equipara a la conflictividad genérico-literaria y se reflexiona sobre el problema existencial, la estructura ensayística es aquí parte del propósito des-realizador no solo porque lo ficticio es presentado como real, sino también porque creemos leer un ensayo cuando lo que en realidad leemos es un relato fantástico.

Los personajes infames podrían ser siempre reconocibles y razonables, pero la narración los presenta envueltos en una intencionada extrañeza brechtiana, imperceptible para ellos, ante su realidad.

³⁸ Ya hemos visto cómo *Historia universal de la infamia* es ejemplo y testimonio de tal retroalimentación literaria.

4. DOS ÉPICAS

Con *Historia universal* como separador de dos épicas, se verán las variantes estructurales para estos personajes a lo largo de la evolución creativa de Borges desde 1925, inicio del nuevo semema “infame”.

Hay variantes (o transformaciones estructurales laterales) diacrónicas que evidencian el establecimiento de un cuerpo de personajes adecuado a un texto que pasa de ser barroco a ajustarse al laconismo característico del prisma cinematográfico de autores como Sternberg³⁹. Tal estilística pretende, según Borges en “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, expresar algo verdadero:

Si los ejemplos concretos son preferibles, pensemos en *Manalive* de Chesterton, que en una visible montaña de simplicidad y un abismo de divina sabiduría [...]. El emperador Moctezuma dijo que los bufones enseñan más que los sabios, porque se atreven a decir la verdad. (*Discusión*, 1932, en *Obras completas I (1923-1949)*, 2004, 261).

Tras su primer boceto respecto a su teoría poética, los infames de *Historia universal* (1935) crean una separación entre dos épicas: durante la década de los veinte, Borges, además de desmembrar los sentimientos metafísicos e íntimos en el formato poético austero, alaba la vida gauchesca con biografías como las que ya se venían dando en la tradición argentina; pero desde comienzos de los treinta comienza otra épica, que incluye al personaje como herramienta en la búsqueda ulterior de la identidad individual, lo que implica el cuestionamiento de la realidad —plano del contenido— de sus intrigas, igual que las de Chesterton.

También por esa búsqueda de lo genérico humano las historias y contextos de sus personajes se amplían en esta época. Incluso cuando se trata con personajes que podrían haber pertenecido a un cuento indigenista tradicional, como en “El hombre de la esquina rosada” o “La intrusa”, ya no aparece un héroe gauchesco, sino personajes marginales desde un punto de vista social a partir de los cuales no se llega a aprender tampoco ninguna lección simple de la vida cotidiana. Volviendo a “Vindicación”, vemos cómo el final anuncia la aceptación de estos nuevos personajes: “si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable”. A través de una sencillez técnica y estilística se trascenderá, pues, del individuo al género humano, igual que, pasando a la metaliteratura, el autor pasa de ceñirse a variedades caricaturescas dentro del abanico de personajes que su propia tradición le ofrecía a crear, irónicamente, seres ruines con un sentido mucho más profundo a partir de lecturas de textos específicos ya existentes.

³⁹ En el aspecto técnico, entre el 44 (*Ficciones*) y el 85 (*Los conjurados*) hay una evolución hacia la predominancia (tal vez destreza, tal vez cambio por decisión personal) de imágenes más sintéticas y de giros sorprendentes. De hecho, la prosa borgesiana ya pasaba en los treinta de la violencia barroca a ese estilo más clásico. Si pudiésemos comparar aquí “El Sur” (*Ficciones*, 1944) con “El muerto” (*El Aleph*, de tan solo cinco años más tarde), veríamos cómo el peso de las imágenes se superpone al de las sensaciones del protagonista, con lo que incluso tiene más valor como discurso guionístico este relato que cualquiera de los de *Ficciones*. Hay muchos modos de llevar lo testimonial al cine y la sensación en “El muerto” se ha dado de un modo más directo, efectivo y sincrético que en otros anteriores, que tienen tal vez más conexiones con la poesía.

A partir de *Artificios* (1944), el tema del tiempo empieza a fusionarse fuertemente con el de la identidad. Tal vez para llegar a la cuestión de lo real en el tiempo es por lo que Borges se va centrando paulatinamente en un personaje-actor, actualizado, y ya no en un sujeto referido.

Este actor infame, siempre presa de sus circunstancias, se caracteriza por estar abocado al estatismo. Tras una aparente sucesión temporal, la historia confirma la trivialidad de los valores motivadores de las vidas en el tiempo. Estéticamente eso se revierte en que un personaje resulte ser otro criticado durante todo el relato (ej.: Moon) o que el abominable identificado desde el comienzo busque la razón de su vida o la justificación de actos considerados infames (ej.: Otto).

4.1. El personaje-voz o la inserción de una conciencia

Aunque el intento de confirmar cierta trivialidad moral a través de giros de identidad y auto-justificaciones sea una constante, a partir de *Artificios* los personajes comienzan a tener más peso en sí junto con toda la técnica ideologizada de Borges hasta 1985. Esto quiere decir que, a diferencia de lo que sucede en *Historia universal*, es mucho más frecuente ahora que los infames se presenten a sí mismos y justifiquen su situación y que a menudo los pensamientos más anormales del personaje encuentren su correlato en la realidad posible.

En *Historia universal de la infamia* lo que predomina es el uso de narradores en tercera persona, más o menos omniscientes dependiendo del relato, a lo largo de secciones temáticas separadas por epígrafes.

Esta división en secciones tiene sus antecedentes formales en la épica oriental (ej.: Ching y Kotsuké) y el tebeo americano (westerns o relatos policiales y de gángsters, como el de Eastman)⁴⁰, lo que conecta directamente con la percepción de estatismo que Juan Flo destaca en estas narraciones (*vid.* Flo 1978: 37). En general, todos los cuentos, sigan o no con total fidelidad los patrones genéricos anteriores, tienen en común la plasticidad que emana de cualquiera de las formas de estructura fraccionada anteriores. Para ver cómo cada epígrafe aísla una parte constitutiva de la caracterización del personaje a través de acciones (con la introducción de los correspondientes cronotopos⁴¹) en escenas diferentes, véanse los siete primeros relatos de *Historia universal* (es decir, “El atroz redentor Lazarus Morell”, “El impostor inverosímil Tom Castro”, “La viuda Ching, pirata”, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, “El asesino desinteresado Hill Harrigan”, “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” y “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”).

⁴⁰ Ramona Lagos ve aquí una estructura *periodístico-folletinesca* (1986: 101).

⁴¹ Como ejemplo, citaré aquí tan solo los epígrafes y primeras líneas de “El asesino desinteresado Hill Harrigan”: “La imagen de las tierras de Arizona [...] / EL ESTADO LARVAL / Hacia 1859 [...] / GO WEST! / Si los populosos teatros de Bowery (cuyos concurrentes vociferaban [...]) / DEMOLICIÓN DE UN MEJICANO / La Historia [paréntesis para conectar el discurso con el de Sternberg y continúa] propone ahora [...] / MUERTES PORQUE SÍ / De esa feliz detonación (a los catorce años de edad) nació Billy the Kid [...]” (*O.C. I*, 2004, 316-8).

A partir de esta obra, los epígrafes desaparecen y ocasionalmente tenemos secciones numeradas. Ej.: “El inmortal”⁴². Por el contrario, se utiliza más al personaje como voz y limitador del punto de vista.

Una consecuencia de esto es la desaparición de las ya escuetas descripciones físicas para convertir a esos personajes en conciencias. Es solo en calidad de unidades de pensamiento como los infames van incorporando rasgos a su base de actante funcional plano. Resultan paradigmáticos en este aspecto personajes como Asterión, el “indigno” u Otto. A través de ellos se observa claramente cómo la incorporación del monólogo (da igual aquí si es interior o no) del infame hace que este, como unidad de sentido, se redondee algo más que los personajes-tipo de *Historia universal*.

A diferencia del narrador omnisciente o el narrador-editor que podíamos encontrar en el libro de cuentos del 35, a partir del 44 el narrador está más con el personaje o parece que la información que sobre este se le ha dado es más limitada que la de los narradores-editores anteriores. Esto supone un reforzamiento técnico de la idea de limitación del conocimiento humano, que nunca puede ir más allá de la propia capacidad cognoscitiva.

La actualización de los personajes que deriva del uso de su voz para narrar conlleva también una evolución en la autonomía de los personajes respecto al autor implícito, ya que ellos mismos se adscriben a través de su interior y su lengua a unas raíces extraliterarias u otras y, por tanto, a una visión particular del mundo que les rodea⁴³. Ahora la crítica interpretativa recae directamente sobre el personaje, haciendo tal vez de estos cuentos un arma transgresora más explícita y directa que las anteriores.

Hemos visto cómo normalmente la trama, sea a través de un narrador-editor o de la voz del infame en cuestión, se establece para hacernos cambiar de opinión respecto a una identidad de uno o varios personajes principales (ejs.: los Gutres, el indigno, Zaid, etc.) que se descubre como estable, solo que la intriga impedía que la reconociésemos. Sin embargo, podrían reunirse en un solo grupo a algunos personajes debido a sufrir una alteración de su criterio auto-perceptivo⁴⁴, o sea, una inestabilidad interior que les impide verse como el mundo exterior los define. De ellos, enumeraré solamente los calificados de “infames”, ya que son los que interesan a este trabajo: Hákim de Merv, El compadre asesino de Francisco Real que habla a Borges, Benjamín Otálora, Emma Zunz, Asterión, Otto y El protagonista de “La espera”.

Téngase en cuenta que, tanto en esta última afirmación general como en la subclasificación de infames que se acaba de presentar, las interpretaciones quedan aparte, como una fase posterior de recepción. De hecho, así como arriba aparece Asterión por el simple hecho de que a partir de él es cuando se produce el giro de perspectiva del final del cuento, si de-

⁴² Por supuesto, no todos los casos de numeraciones pertenecen a cuentos con infames. Uno de los ejemplos más destacados en este uso es, de hecho, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

⁴³ Consúltese en Garrido Domínguez (1996: 75) la posibilidad de inserción de ideologías no enajenadas por el autor implícito a través de la voz de los personajes en un texto narrativo.

⁴⁴ Sería interesante encauzar esta dificultad que encuentran algunos de los infames borgesianos con la línea filosófica solipsista.

jásemos a un lado la secuencialidad del texto y pensásemos (una vez terminada su lectura) en cuál es el infame al que le falla la percepción, quizás veríamos mejor incluir aquí a Teseo (junto con todos a los que este representa, incluido el lector de Homero).

El caso de Otto es más claro. Aquí vemos cómo se produce una confluencia alrededor de la identidad de todo existir humano en el último párrafo de “Deutsches Réquiem”. Hay una tensión climática que reúne todas las instancias ópticas, incluyendo también implícitamente al director extradiegético: tenemos el mismo suspense para el lector-focalizador₂ y el personaje-narrador-focalizador₁. En cuatro líneas el lector implícito se descubre como narratorio solo parcial de Otto, como igual al personaje y como narratorio real del autor implícito.

4.2. Énfasis en el realismo mágico

Con *Artificios* (1944) Borges ya comenzaba a poner en práctica las posibilidades del concepto de irrealidad ya desarrollado en su ensayística. Tipos como el falso Villari, amedrentado por la certidumbre de que en cualquier momento el enemigo lo matará, llegan a soñar incluso despiertos su propia ejecución, hasta el punto de transformar el hecho en sí en otra forma no real. Junto con Villari, los escarnecidos de “La muerte y la brújula”, “La secta del Fénix” y “El hombre en el umbral” son asimismo ejemplos de la creciente demanda ideológica de identificación del infinito como el castigo cognoscitivo del hombre. Igual que Villari, seres como Sharlach y Lönrott, los miembros de la secta del Fénix o el juez que es asesinado a través de los tiempos representan incluso mejor que el protagonista de “Axolotl”, de Cortázar, lo monstruoso que une la experiencia fenomenológica del hombre con la de un pez: no pueden recordar; por tanto, jamás podrán *saber*. Se dice que un pez tiene una memoria de tan solo tres segundos, por lo que, cuando está feliz, cree haberlo estado toda la vida; pero si tiene hambre, ocurre lo mismo. Cuando el pez muere, cada tres segundos cree estar muriendo siempre. Solo conoce *morirse*. Si aplicamos esto a la búsqueda del hombre por su trascendencia metafísica, obtenemos la misma respuesta que el pez cada tres segundos.

El realismo mágico supone una actitud escéptica frente a las posibilidades de conocer la realidad, por lo que los personajes ayudan a ampliar las posibilidades interpretativas que su contexto ofrecería, no a través de un cronotopo real, sino desde sus pensamientos y estados oníricos.

En los cuentos donde se insertan los infames borgesianos, la deformación de lo que tradicionalmente es un cronotopo real sirve para subrayar esas existencias degradadas, desubicadas, y la angustia interior de estos personajes encerrados inevitablemente en sí mismos son sus dos mayores puntos en común. Así, las escasas referencias a las habitaciones de Otto o el protagonista de “La espera” sirven para que se sepa que son reducidas y vacías, como las identidades de los que las habitan. Por tanto, bien la deformación del perfil del

personaje, bien la desaparición de este como individuo con una personalidad específica⁴⁵ tras una experiencia castigadora, se acompaña de un espacio acorde a la degradación, sea con un prisma surrealista (ej.: “El brujo postergado”) o con uno realista (ej.: “Deutsches réquiem” o “There are more things”).

Buscando una interpretación real de los hechos narrados, se observa cómo solo algunos de los personajes que Borges “toma” en *Historia universal* son “peregrinos”, mientras que a partir de *Ficciones* la trama los ajusta a un estado onírico que hace que muchos autores se hayan referido a esos cuentos como *uncanny*. Basándose en esta distinción texto real/onírico, M. Friedman afirma que “*Historia universal de la infamia* no es una obra realizada, precisamente porque no captura del todo la intuición que tiene Borges de lo irreal” (Friedman 1990: 135)⁴⁶. De todos modos, tras *El informe de Brodie* los personajes comienzan a circunscribirse a situaciones menos irreales de nuevo, lo que hace que se evidencien las novedades técnicas y temáticas que se puedan hallar en las obras centrales del argentino como diferentes visiones esquematizadas del mismo texto eternamente multiplicado⁴⁷.

CONCLUSIONES

En estas páginas hemos visto cómo este prototipo de la infamia reconstruye vertiginosamente la caracterización que el relato breve tradicional estipula para “el malo del cuento”. La identidad de estos personajes termina siempre anulada, sea a través de una violenta inversión final o mediante una serie de auto-justificaciones con las que, irónicamente, se pone en duda la perspectiva del contexto cultural de ese infame y, más allá, del mundo fuera de esa ficción.

Borges establece un patrón estructural a partir del cual el lector interprete al menos dos cosas a partir del mismo relato. Esta multiplicidad aparece como la respuesta posible más cercana a la verdad que nunca se puede alcanzar. La colección de infames pone rápidamente en duda esa idea de verdad debido a sus perfiles amedrentados y/o airados. Además, por la imprecisión que normalmente los rodea, el lector se ve al final del cuento ante la imposibilidad de emitir un criterio definitivo. Es el ejemplo literario deconstructivo del vacío metafísico para la determinación de una arqueología humana.

Adentrándonos en las tramas, vimos cómo los cuentos se rigen por una base argumental del tipo *el protagonista busca algo o se esconde de algo* o bien a través de distintas formas de antiheroicas biografías individuales. En cualquiera de los casos, el infame es la pieza clave (tanto por su cualidad sustancial de prototipo dramático como por la formal a modo de personaje funcionalmente plano) para la distribución funcional de las distintas versiones de la misma degradación secuencial.

⁴⁵ Siempre con una gran carencia de actitudes afectivas. Es lo que Mary Lusk Friedman llamaría “irrealidad del aniquilamiento” (1990: 27).

⁴⁶ Consúltese, en la misma obra, la utilización del adjetivo *uncanny* como ‘fantástico’ (133).

⁴⁷ Sería interesante aquí añadir la concepción de autonomía del texto de Iser. Consúltese su “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en Mayoral (ed.) (1990).

A la estricta disposición de degradación para el personaje se añade una intencionada destrucción del pacto tradicional con las funciones del héroe y el malvado. Ambas acciones provocan la inclusión forzosa de *contratextos* retroactivos.

Finalmente, vimos que los infames de *Historia universal* (1935) crean una separación entre dos épicas a pesar de los factores que los unen con los antihéroes borgesianos posteriores. Y dentro de esta segunda fase vimos una ventaja *artística* (gracias al ocasional reforzamiento del objetivismo mágico; la madurez de los palimpsestos borgesianos, ya de carácter postmoderno; o la focalización paulatina en un personaje-actor, actualizado y complementado con técnicas narrativas vocales) para los protagonistas y otra *estética* para el texto, ya que la aparente autonomía de los infames con respecto al autor implícito hace que ellos mismos sean quienes se presenten bajo un perfil ultraliterario al lector.

Ahora bien, lo que se añade en *Historia universal* y permanece ya siempre en la obra de Borges es el tema de la búsqueda de lo genérico humano con una sencillez técnica y estilística que separa a estos cuentos del barroquismo anterior. La galería de más de treinta infames borgesianos que hemos estudiado, como parte integrante de tales códigos estéticos, aporta la naturaleza de su propia función deconstructiva y, por tanto, aperturista del texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, J. (1974): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*. Madrid: Gredos.
- (1977): *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- (1979): “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”. *Revista Iberoamericana* 108-109, 247-61.
- ALIFANO, R. (1988): *Borges, Biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janés.
- AULLÓN DE HARO, P. (1992): *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum.
- AZUAR CARMEN, R. (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”.
- BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BIOY CASARES, A. & J. L. BORGES (1962): *Los mejores cuentos policiales*. Madrid: Alianza.
- BORGES, J. L. (1922): “La nadería de la personalidad”. *Proa*, 1922, 84-95.
- (1986): *Narraciones*. Madrid: Cátedra.
- (1996a): *Obras completas II (1952-1972)*. Barcelona: Emecé Editores.
- (1996b): *Obras completas III (1975-1985)*. Barcelona: Emecé Editores.
- (1996c): *Obras completas IV*. Barcelona: Emecé Editores.
- (2000): *Siete noches*. Madrid: Alianza.
- (2002): *Discusión*. Madrid: Alianza.
- (2003a): *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- (2003b): *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza.
- (2003c): *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- (2004): *Obras completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé Editores.
- (2005): *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza.

- CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) (1989): *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- COBO BORDA, J. G. (1999): *Borges enamorado*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- CORTÁZAR, J. (1995): *Final del juego*. Madrid: Anaya / Mario Muchnik.
- (2003): *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra.
- DORFMAN, A. (1972): “Borges y la violencia americana”. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 43-70.
- ELIADE, M., (1972): *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.
- ESCOBAR MESA, A.: “Ficción e historia: reflexión teórica”. En <http://poligramas.univalle.edu.co/ficcionehistoria.htm>. Consulta: agosto de 2008.
- FOUCAULT, M. (2005): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- FLO, J. (comp.) (1978): *Contra Borges*. Buenos Aires: Galerna.
- FORSTER, E. M. (1990): *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- FRIEDMAN, M. L. (1990): *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Espiral Hispanoamericana.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo. Teoría de la literatura y Literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsesto*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- ISER, W. (1987): “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. En Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción. Compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, 215-43.
- JAUSS, H. R. (1987): “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción. Compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, 59-85.
- LAGOS, R. (1986): *Jorge Luis Borges: 1923-1980: laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- MARÍAS, J. (1968): *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, F. J. (2005): “Metafilosofía, Perifilosofía, Metafísica”. *II Congreso de la Sociedad Académica de Filosofía, Santiago de Compostela, del 10 al 12 de febrero*. En http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/metafilosofia,%20perifilosofia,%20metafisica.pdf. (consulta: agosto de 2008).
- MAYORAL, M. (coord.) (1990): *El personaje novelesco*. Madrid: Colección Encuentros, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura.
- MOHILLO, S. (1979): *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- NUÑO, J. (1986): *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑALVER GÓMEZ, P. (1990): *La desconstrucción. Escritura y filosofía*. Barcelona: Montesinos.
- PÉREZ, A. C. (1971): *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*. Miami: Ediciones Universal.
- PÉREZ, A. J. (1986): *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- POLLMANN, L. (1979): “El espantoso redentor. La poética inmanente de la *Historia universal de la infamia*”. *Revista Iberoamericana* 108-109, 459-73.
- PROPP, V. & E. MÉLÉTINSKI (1987): *Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PUPO-WALKER, E. (coord.) (1995): *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1998): *Guía de investigación literaria*. Gijón: Ediciones Júcar.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1984): *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia.
- SANTAGADA, M. A. (1994): *Cómo leer a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ediciones Júcar.

- STURROCK, J. (1977): *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. Oxford: Clarendon Press.
- TACCA, O. (1973): *Las voces de la novela*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.
- VALLE-INCLÁN, R. del (1992): *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Edición, introducción y notas de Virginia Milner Garlitz. Barcelona: Círculo de Lectores.
- VILLANUEVA, D. & J. M. VIÑA LISTE (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*. Madrid: Espasa Calpe.
- ZAVALA, L.: "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". En <http://iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/zavala.htm>. Consulta: agosto de 2008.